

ESPACIO Y MUNDOS DRAMÁTICOS: ANTONIO Y CLEOPATRA, DE W. SHAKESPEARE

Magdalena de Pazzi CUETO PÉREZ

Universidad de Oviedo

magen@uniovi.es

El espacio ocupa un lugar central en la investigación teatral, tanto desde el punto de vista teórico como en la experimentación práctica. La puesta en escena, operación clave del proceso semiótico que articula la relación entre el texto dramático y la representación, es en última instancia una «puesta en el espacio» del mundo ficcional generado por el texto. Y también se realiza en el espacio, en un lugar estable u ocasionalmente destinado a este fin, el encuentro entre actores y espectadores que hace posible la comunicación teatral. Sin embargo, puesto que aquí vamos a ocuparnos del espacio dramático en relación con un texto teatral concreto, y solo marginalmente habrá de hacerse referencia a otros aspectos de esta problemática, nos bastará con proponer algunas precisiones conceptuales sobre los términos usuales en los estudios de semiótica teatral (por ejemplo, Polieri, 1971; Pavis, 1980 y 1996; Uberfeld, 1974, 1978 y 1996; Bobes, 1987 y 2001)¹. Así pues, únicamente vamos a considerar los conceptos siguientes, así como las relaciones que contraen entre ellos: espacio dramático; espacio escénico; espacio lúdico y espacio escenográfico.

El espacio dramático puede definirse como el resultado de un proceso de espacialización de las situaciones y estructuras dramáticas, incluyendo específicamente la espacialización de las relaciones y procesos actanciales (Uberfeld, 1974). Así concebido, el espacio dramático se construye a partir de indicios textuales muy diversos, principalmente las acotaciones escénicas del autor y las indicaciones directa o indirectamente espaciales contenidas en los diálogos.

El espacio escénico, por su parte, viene a ser el ámbito físico abstracto del drama, su forma, sus proporciones, su orientación, sus fronteras con los ámbitos teatrales no escénicos (relación escena/sala), su lugar en el conjunto del ámbito teatral en el que esté incluido. El espacio escénico es también, como el espacio dramático, fundamentalmente una secreción del texto, aunque mediatizada: es la clase de escena requerida por la lectura en la medida en que el texto teatral sea leído como tal, de forma que una indicación de lugar en el texto, por ejemplo la indicación «Alejandría. Una sala del

¹ Para una visión de conjunto, remito al lector al número 30 de *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de teatro*, monográfico sobre «El texto en el espacio» coordinado por José Antonio Pérez Bowie (2007).

palacio de Cleopatra» funcionará en la lectura como una invitación o incitación para imaginar un espacio escénico adecuado que simule una sala de un palacio, y no directamente –como en la novela, por ejemplo– para construir imaginativamente una sala. La solidaridad del espacio escénico con el espacio dramático puede seguirse claramente a través de la historia del teatro, de tal modo que el carácter abierto o cerrado del espacio escénico, la precisión o imprecisión de sus límites, la presencia o ausencia de ámbitos intermedios (orquestra, coro), condicionan la forma en que el espacio dramático será generado por los textos y funcionan como una didascalía implícita de su diseño espectacular (Bobes, 2001; Hormigón, 2002)². Estos dos conceptos, tomados globalmente, se oponen correlativamente a los otros dos, espacio lúdico y espacio escenográfico, que designan respectivamente el espacio de juego de los actores (es decir, el espacio creado por las realizaciones vocales, proxémicas, paralingüísticas y gestuales de los intérpretes, por sus palabras y sus movimientos) y el espacio ofrecido por la puesta en escena, tal como se muestra al espectador en la representación efectiva de una obra. En cierto sentido, podría afirmarse que el espacio lúdico y el espacio escenográfico constituyen la realización concreta del espacio dramático y del espacio escénico, pero también los anula y los niega, porque en tanto que el espectador quede atrapado por la ilusión teatral del espectáculo ya no habrá lugar para la creación imaginaria de aquellos espacios que la representación ofrece ya contruidos. Y por otra parte, finalmente, el espacio dramático y el lúdico parecen oponerse conjuntamente a su vez al espacio escénico y al escenográfico, siendo los primeros espacialización de procesos, desplazamientos, relaciones inestables y cambiantes, alteraciones de un espacio dinámico, y los segundos el ámbito estable de referencia para esos movimientos.

La construcción del espacio dramático

Sin embargo, la noción de espacio dramático tal como la propone Ubersfeld (1974 y 1978) y la desarrolla Pavis (1980 y 1998) no deja de presentar algunas dificultades, puesto que encubre dos conceptos distintos, o acaso un solo concepto pero operando en dos niveles distintos. En efecto, en la lectura el espacio dramático se construye, como hemos dicho, a partir de las acotaciones escénicas que contengan indicaciones más o menos precisas y detalladas sobre los objetos que configuran un ambiente, sobre la posición, gestos y movimientos de los personajes –proximidad, lejanía, entradas y salidas, movimiento o inmovilidad, etc.–, es decir, todo lo que contribuya a organizar el espacio. En algunos textos teatrales, como sucede en el teatro clásico y también, para el caso que nos ocupa, en el teatro de Shakespeare, las acotaciones son muy escasas, proporcionando apenas información sobre todos estos aspectos, pero aun en el caso límite de que se reduzcan a indicar el nombre de los personajes que en cada escena intervienen, en cierto modo proporcionan datos sobre la ocupación y organización

² Es evidente, por ejemplo, en el caso que aquí nos ocupa, que el dispositivo escénico isabelino propicia los continuos cambios de lugar (más de cuarenta en *Antonio y Cleopatra*) en el teatro de Shakespeare. El «montaje alterno» entre Egipto y Roma, sobre el que se construye la oposición entre el mundo de César y el mundo de Antonio, está en la base de la estructura compositiva del texto y, como veremos enseguida, se proyecta sobre los diferentes espacios de una y otra órbita (Cfr. Golopentia, 1999: 15-41)

del espacio, ya que informan simultáneamente sobre el número de personajes, sobre su función, estatuto o rango social o familiar (padre/hijo, rey/vasallo, criado/señor, etc.), relaciones que se traducen en determinadas posiciones espaciales.

También el texto principal o texto dialogado (Ingarden, 1958)³ proporciona indicaciones para la configuración del espacio dramático, bien sea directamente –en la medida en que lo que se diga haga referencia a posiciones, movimientos y relaciones espaciales–, bien indirectamente, puesto que determinados contextos situacionales permiten inferir fácilmente cómo está organizado el espacio (Veltrusky, 1942).

Todas estas indicaciones, o las implicaciones contextuales, irán llevando al lector a una visualización espacial de la quinésica y la proxémica de los personajes, como un espacio lúdico imaginario, y de forma paralela se irá manifestando imaginariamente el espacio escénico requerido. Sin embargo, como queda apuntado, todo este proceso de creación quedará abolido e imposibilitado ante cada representación y puesta en escena concreta, y los espacios imaginarios serán sustituidos por los que ofrece directamente la ejecución de la obra.

Pero el concepto de espacio dramático incluía también igualmente la espacialización (que ahora convendría entender más bien como topologización) de las estructuras dramáticas, y, por lo tanto, reaparece en la representación como espacio imaginario con el que se figuran y significan las estructuras actanciales del drama. Tomemos como ejemplo la réplica de Cleopatra dirigida a Antonio (I, 3): «Pray you, stand further from me»⁴.

El lector puede imaginar sin esfuerzo a partir de estas palabras el movimiento de Antonio, su vacilante y perpleja detención, así como el gesto de Cleopatra, su tono cortante, etc., como un paso del balé trezado a lo largo de toda la escena sobre el acercamiento y alejamiento de los protagonistas. Todas estas cosas pueden ser realizadas adecuadamente por los actores sobre el escenario y el espectador ya no necesitará visualizar imaginariamente el juego interpretativo requerido por las palabras de la reina. Pero está claro que en ese momento de *Antonio y Cleopatra* el texto ya ha dado suficientes indicaciones acerca del enfrentamiento entre dos mundos (digamos, para simplificar, «Roma» y «Egipto») para que, inevitablemente, el instante en que Cleopatra interrumpe el acercamiento de Antonio sea interpretado como una figura espacial del conflicto, como una manifestación plástica de que ahora Antonio no está en el mismo mundo que Cleopatra, sino enfrentado a él. La separación y antagonismo de los dos mundos y la distancia que Cleopatra señala a Antonio forman parte igualmente del espacio dramático de la obra, pero indudablemente tienen distinta naturaleza o distinto estatuto, y se inscriben –desde el punto de vista de la recepción– en distintos niveles. Estos casos de convergencia, en los cuales la oposición entre el espacio dramático y el espacio

³ Para un análisis terminológico y conceptual detallado de la distinción establecida por Ingarden, puede consultarse Pérez Bowie (2011).

⁴ Hemos seguido la edición de W.J. Craig, 1969: *Shakespeare Complete Works*. Londres, Oxford University Press. En adelante las citas de *Antonio y Cleopatra* van en el texto según la traducción de Astrana Marín, 1944. Madrid, Espasa Calpe.

lúdico recupera todo su sentido, son extremadamente frecuentes en *Antonio y Cleopatra*, probablemente más que en ninguna otra obra de Shakespeare.

Los espacios dramáticos como espacialización (topologización) de la estructura dramática

En esta acepción restringida, el espacio dramático puede considerarse como una manifestación particular de la modelización espacial del mundo en el texto, como espacio textual (Lotman, 1970), concebido como soporte o fundamento del proceso argumental. En efecto, Lotman ha puesto de relieve la relación que existe entre el concepto de *argumento* (que a su vez se desarrolla a partir del concepto de *acontecimiento*) y el de espacio artístico en general. Frente a los textos sin argumento, que proponen y afirman un mundo y su organización (como el calendario o la guía telefónica), en la base de la organización interna de un texto con argumento subyace un principio de organización binaria (en principio), en la que el mundo –el universo textual– se divide por ejemplo en ricos y pobres, en propios y extraños, en vivos y muertos, en amigos y enemigos, en amos y esclavos, en hombres de la naturaleza y hombres de la sociedad... En el texto, esta partición del mundo reclama casi siempre y se ofrece en efecto como realización espacial, en la que, digamos, el mundo de los pobres se manifiesta como «tugurio», «suburbio», «bohardilla», y el de los ricos como «palacio», «calle mayor»... De esta tendencia a la espacialización surgen contraposiciones de ámbitos como la ciudad y el campo, la selva de Bohemia y el castillo del padre, la sólida y racional organización romana y el exótico y confuso mundo oriental... El límite para la clasificación presenta los rasgos de una frontera, de una línea en el espacio: el Leteo que aparta a los vivos de los muertos, el lindero que separa el bosque de la casa en los cuentos de hadas, los gruesos muros y las puertas y ventanas cerradas que aíslan a Bernarda y a sus hijas del mundo exterior. En definitiva, Lotman insiste en la posibilidad de determinar, para un texto dado, dos conjuntos paradigmáticos cuyos elementos son espaciales o susceptibles de espacialización y cuya propiedad fundamental es la impenetrabilidad:

La frontière divise tout l'espace du texte en deux sous-espaces, qui ne se recourent pas mutuellement. Sa propriété fondamentale est l'impenétrabilité. La façon dont le texte est divisé par sa frontière constitue une de ses caractéristiques essentielles. Cela peut être une division en «siens» et étrangers, vivants et morts, pauvres et riches. L'important est ailleurs: la frontière qui divise un espace en deux parties doit être impénétrable, et la structure interne de chaque sous-espace différente (1970: 321).

Ahora bien, una vez postulado este principio, si a lo largo del texto se mantuviese en efecto esta impenetrabilidad, no se produciría conflicto alguno, y tampoco sería posible peripecia argumental alguna. Por eso, como señala el propio Lotman, el texto con argumento afirma esta prohibición y la tiene en cuenta, pero introduce a uno o varios personajes que la transgreden: Eneas, Telémaco o Dante descenden al reino de las sombras; Adela se rebela contra el destino que le impone su aislamiento; Antonio, como acusa César, se revuelca en el lecho de los Ptolomeos, se mezcla con el populacho egipcio en las calles, se emborracha con esclavos y los sienta a su mesa. Hay, pues, dos clases de personajes: móviles e inmóviles, Los personajes inmóviles están adscritos a un espacio, confirman la estructura binaria fundamental, pertenecen a la clasificación y la corroboran, forman por debajo del

texto con argumento los mundos estáticos del texto sin argumento. Los personajes móviles, que tienen capacidad para atravesar el límite, organizan el argumento. El desplazamiento de un personaje por el interior del espacio que le ha sido asignado no constituye un acontecimiento (siendo aquí «acontecimiento» la unidad argumental y entendiendo por argumento la secuencia de acontecimientos). El acontecimiento será precisamente, en tanto que unidad de composición, ese traspasar el límite prohibido que afirma la estructura básica del texto sin argumento. De ahí, justamente, la relación entre el concepto de acontecimiento y la estructura espacial adoptada por el texto (Tomashevski, 1928). Y en ese sentido el argumento podría reducirse a un tipo de episodio fundamental: el franqueamiento del límite topológico que organiza la estructura espacial del texto. Y al mismo tiempo, puesto que sobre la base de la jerarquía de las oposiciones binarias se crea un sistema escalonado de límites semánticos (y aún pueden surgir además ordenaciones parciales suficientemente autónomas de la que recorre y organiza el texto), aparece la posibilidad de franqueamientos particulares de cada uno de esos límites, episodios subordinados que se desarrollarán de acuerdo con la jerarquía del movimiento argumental.

Los mundos de Antonio y Cleopatra

El primer soporte argumental de *Antonio y Cleopatra*, entendiendo *argumento* en el sentido de Lotman, es la división del universo dramático en dos mundos opuestos. Desde las primeras palabras de Filón en el diálogo inicial, la escena primera plantea decididamente la separación e incompatibilidad de dos ámbitos con valores enfrentados, así como su espacialización en forma de regiones (Roma y Egipto): la transgresión de los límites espaciales indicados en el texto, así como la irrupción eventual de personajes de un mundo en otro, desencadena el conflicto dramático. Y, efectivamente, las relaciones entre los protagonistas aparecen inicialmente perturbadas por la presencia de los mensajeros de Roma en Alejandría, es decir, por la presencia de emisarios de un mundo en el otro (I, I):

CRIADO: Noticias de Roma, mi buen señor.

ANTONIO: Me aburren... Su sustancia.

CLEOPATRA: Vamos, escuchadlas, Antonio. Quizá Fulvia esté colérica; o quién sabe si el casi imberbe César no os ha enviado su mandato soberano: «Haz esto o aquello, toma este reino, libera aquél; cumplimenta nuestras órdenes o te condenamos».

ANTONIO: ¡Cómo! ¡Amor mío!

CLEOPATRA: ¡Puede ser! Sí; es muy verosímil. No debéis permanecer aquí más tiempo.

Y a Roma, por su parte, llegan noticias inquietantes sobre el inaceptable comportamiento de Antonio, que, fascinado por Cleopatra, ha dejado de ser romano y se ha integrado en Egipto (I, IV):

CÉSAR: He aquí las novedades de Alejandría: pesca, bebe y gasta en orgías las lámparas de la noche. No es más viril que Cleopatra, ni la reina descendiente de los Ptolomeos es más femenina que él. Con trabajo, se ha dignado conceder audiencia o reconocer que tenía colegas. Estas cartas os lo presentarán como un resumen de todos los defectos que extravían a la naturaleza humana.

Pero dejamos a un lado el caso del propio Antonio, que como se verá enseguida no puede reducirse, como personaje dramático, al desplazamiento y oscilación de un mundo a otro. Un ejemplo

más simple y más claro de transgresión lo tenemos en la conducta del fiel Enobarbo. Para Enobarbo la división en mundos opuestos se estructura y configura espacialmente como «ámbito de Antonio» y «ámbito de César», y el paso de uno a otro es una traición y una infamia y significa literalmente su muerte (III, XI; IV, VI):

ENOBARBO: (*Aparte*). Mi honradez y yo comenzamos a reñir. La lealtad fielmente guardada a los locos hace de nuestra fe una pura tontería. Sin embargo, el hombre capaz de seguir con deferencia a un amo caído, conquista al conquistador de su amo y se gana un nombre en la historia.

ENOBARBO: Soy el mayor villano del mundo y comprendo mi infamia. ¡Oh, Antonio, mina de generosidad! [...] ¡Yo combatir contra ti! No; buscaré alguna fosa para morir; la más inmundada es la que mejor conviene a la última parte de mi vida.

También Cleopatra y sus criadas Iras y Carmiana están adscritas vitalmente a su mundo y se dan muerte para escapar a la necesidad de abandonarlo y ser llevadas al otro como trofeo de la victoria de César (V, II):

CLEOPATRA [A Proculeyo, enviado de César]: Señor, no comeré, ni beberé, y si es necesario pronunciar todavía otras palabras superfluas, no dormiré tampoco. Destruiré esta prisión de carne, a despecho de César. Sabed, señores, que no iré maniatada a figurar a la corte de vuestro amo, ni me expondré una sola vez a ser humillada por los ojos desdeñosos de la necia Octavia. ¿Se cuenta acaso con levantarme en brazos para mostrarme a la turbamulta vocinglera de la insultante Roma? Que una fosa de Egipto me sirva más bien de apacible tumba. ¡Antes me vea expuesta desnuda sobre el cieno del Nilo y comida por los mosquitos hasta llegar a ser un objeto de horror! ¡Que las altas pirámides de mi reino me sirvan más bien de patíbulo y se me cuelgue allí de cadenas!

Ahora bien, no solo existen fronteras infranqueables entre estos mundos, sino que muchos de sus caracteres son igualmente espaciales y se manifiestan como oposiciones de lugar, de relación espacial, de movimiento, de distancia, de tamaño. La primera de todas y la más constante a lo largo del texto (*Cfr.* Wain, 1964: 156-161) es la oposición entre la tierra y el agua, a la que están constantemente asociadas otras, como lo masculino y lo femenino. El famoso parlamento de Enobarbo (II,II) en que narra el primer encuentro entre los protagonistas nos presenta a Cleopatra sobre el río, a bordo de una galera, mientras Antonio la espera en la orilla. El agua es el elemento de Cleopatra, mientras la tierra es el elemento en el que se fundamenta y descansa el sólido poder de Roma, y sobre esta imagen construye Shakespeare todo el universo simbólico de la obra, asignando a cada uno de los espacios textuales rasgos que se asocian a cada uno de estos elementos: solidez frente a disolución, estabilidad frente a inestabilidad, inmovilidad frente a movilidad, medida frente a desmesura, etc. Incluso en el nivel más explícito del hilo argumental, el agua (el mar) aparece como una constante amenaza para la estabilidad del Imperio, en la lucha entre César y Pompeyo. Antonio mismo consume y precipita fatalmente su perdición obstinándose en combatir por mar, en la decisiva batalla de Actium, contra el consejo unánime y la sensatez romana de sus capitanes y soldados (III, VII):

ENOBARBO: Abandonáis la vía que da promesas ciertas y os apartáis de una firme certeza para entregaros simplemente al azar y la casualidad.

SOLDADO: ¡Oh, noble emperador! No combatáis por mar: no os fiéis de las tablas podridas. ¿No confiáis en mi espada y en mis heridas? Dejad los papeles de patos para los fenicios y los egipcios; sobre tierra es donde nosotros tenemos costumbre de vencer, combatiendo paso a paso.

Pero Antonio hace mucho tiempo que ha traspasado los límites del ámbito al que pertenecía (véase sin embargo *infra*) y se ha convertido en un peligro para la civilización romana; la firmeza de la tierra se ha disuelto en el mundo acuático de Cleopatra y Roma presiente su propio hundimiento en la persona de su más grande soldado (I, I):

ANTONIO: ¡Húndase Roma en el Tíber y que el arco inmenso de la arquitectura del Imperio se desplome!

Exclamación que encontrará por cierto su eco en las palabras de Cleopatra ante la noticia del casamiento de Antonio (II, V): «¡Que Egipto se hunda en el Nilo!», es decir, que el agua destruya definitivamente a la tierra.

El agua se relaciona también con la inestabilidad, la confusión, la disolución de la conciencia, la perturbación moral producida por la borrachera, por ejemplo en la escena de la fiesta a bordo de la galera de Pompeyo (II, VII), que tanto disgusto produce a César. La fiesta, la orgía, la promiscuidad, el banquete, la anulación de las fronteras entre el día y la noche, entre la casa y la calle, entre el amo y el esclavo (y también entre hombres y mujeres), el derroche, la irresponsabilidad, en una palabra la pérdida de los límites, son los reproches que desde el comienzo mismo de la obra se le hacen a Antonio desde Roma (diálogo de Demetrio y Filón, I, I; de César y Lépido, I, IV, etc.). Y es característico del estilo de Shakespeare y específicamente de la composición artística de *Antonio y Cleopatra* que estos rasgos concomitantes sean otra vez figurados directamente como espacio dramático, por medios a veces muy simples. Así, por ejemplo, la promiscuidad social y la pérdida del «decoro ceremonial» romano se manifiestan regularmente como proximidad y contacto físico:

ANTONIO: Iremos solos esta noche a través de las calles y observaremos las costumbres del pueblo (I, I).

CÉSAR: Sentarse y alternar bebiendo con un esclavo, tambalearse de borrachera por las calles en pleno mediodía y darse de puñetazos con bribones que huelen a sudor (I, IV).

ANTONIO: Vamos, cojámonos todos las manos hasta que el vino vencedor haya adormecido nuestros sentidos en un dulce y delicado Leteo (II, VII).

ANTONIO [A los criados]: Dame tu mano; has sido austeramente honrado; y tú también [...]; y tú, y tú. Me habéis servido bien, y los reyes han sido vuestros compañeros (IV, II).

Los ejemplos pueden multiplicarse, tanto para este como para los demás rasgos asociados a la partición básica (I, I):

CLEOPATRA: Quiero saber el límite del amor que puedo inspirar.

ANTONIO: Entonces necesitas descubrir un nuevo cielo y una nueva tierra.

El amor de Antonio por Cleopatra es desmesurado, como Antonio mismo, agigantado – convertido en gigante– en las palabras de Cleopatra al conocer su muerte (V, II):

CLEOPATRA: Su cara era como los cielos, y en ella estaban tachonados un sol y una luna, que observaban su curso y alumbraban esta pequeña O, la tierra [...]. Sus piernas cabalgaban a horcajadas el océano. Su brazo, levantado, tocaba la frente del mundo y le cubría con el casco [...].

Naturalmente, no todo el universo dramático de *Antonio y Cleopatra* está directamente configurado en el texto como espacio dramático. Ya hemos mencionado la oposición masculino//femenino que recorre la obra, y algunos de los valores de los mundos que están en conflicto tienen un carácter demasiado abstracto para poder manifestarse inmediatamente en relaciones espaciales, pero se integran sin dificultad como correlaciones de aquellas oposiciones cuya topologización dibuja los momentos del desarrollo argumental. Así, por ejemplo, el mundo de Roma es el dominio del tiempo y su medida implacable, que se manifiesta como *prisa*, mientras en Egipto (en el amor) la eternidad se manifiesta como *pereza*, etc. Podemos, pues, bosquejar una tabla de oposiciones que aun siendo abierta y meramente aproximativa evidencia tanto la estructura binaria básica de los mundos dramáticos del texto como su asimetría (subrayada también por Lotman, 1970) y la tendencia a la espacialización:

ROMA	EGIPTO
Lo masculino	Lo femenino
Lo estable	Lo inestable
Jerarquía, orden social	Anarquía, promiscuidad
Tristeza	Alegría
Deber	Placer
Honor	Vergüenza
Tierra	Agua (y fuego)
Lo cotidiano	La fiesta, el banquete, la borrachera
Lo diurno	Lo nocturno
Moderación	Desmesura
Sensatez	Insensatez
Tiempo (y prisa)	Eternidad (pereza, negación del tiempo)

Algunos de estos pares se invierten –en cuanto presentan inmediatas valoraciones positivas o negativas– según el punto de vista del personaje que tiene la palabra y que, por tanto, establece en ese momento la partición en dos mundos; así ocurre obviamente con el par honor/vergüenza, que está en el centro mismo del conflicto personal de Antonio, como veremos; o con el par tristeza/alegría, que solo funciona desde el lado de Cleopatra: Antonio está triste cuando recibe noticias de Roma –«Estaba propicio a la alegría, pero de repente le ha asaltado un pensamiento de Roma» (I, II)– mientras desde el lado romano las cosas se verán más bien como sensatez/insensatez, etc.

El mundo ausente de Antonio

Así pues, en la base del proceso constructivo del texto de *Antonio y Cleopatra* subyace una estructuración semántica binaria, y sobre ella una acción o decurso argumental que representa un intento de superarla. Bosquejados así como espacios dramáticos los dos mundos opuestos y en conflicto, es evidente que personajes como César o Cleopatra, así como la mayoría de los secundarios, pertenecen claramente a uno de esos mundos irreconciliables, y parece asimismo que la sucesión de acontecimientos, el argumento, se organiza a partir de las transgresiones del límite entre ellos.

Ahora bien, si la tragedia de Antonio consistiera solo en eso nos hallaríamos ante un texto particularmente simple, del tipo de los que se encuentran habitualmente en la literatura folclórica, es decir, dos espacios textuales fijos y personajes adscritos a cada uno de ellos. Sin embargo, la matriz argumental suele ser más compleja (Lotman, 1970): distintos personajes no solamente corresponden a diversos espacios, sino que generan diversos modos de segmentación del espacio, a veces incompatibles (y por lo tanto potencialmente conflictivos), es decir, el mismo universo textual puede ser diversamente fragmentado según los diferentes personajes, de donde surge como una polifonía del espacio, una politopía, un juego constante por medio de las diversas maneras de segmentación, como apuntábamos más arriba. Y en efecto, parece que Antonio, como otros héroes de Shakespeare, lejos de limitarse a oscilar entre dos mundos y pasar de uno (propio) a otro (extraño), realiza él mismo una división transversal que le impide vincularse a ninguno de ellos. El mundo de Antonio no es ninguno de los espacios dramáticos que diseñan la estructura compositiva básica del texto; su mundo no es la Roma de César, ni tampoco el Oriente de Cleopatra, y esa es la razón de que en ninguno de esos mundos consiga funcionar adecuadamente. Sí es cierto que el amor lo atrae desde uno de ellos, y por amor se abandona a él y se deja envolver y derrotar por él; digamos de paso que el amor solo tiene cabida en la escala de valores del mundo de Cleopatra, no en el de César, es decir, que la atracción amorosa corresponde, como un rasgo más, al mundo o ámbito que hemos llamado «Egipto». Es cierto que el mismo Antonio cree pertenecer, de alguna forma, a Roma, y en algún momento (II, II) piensa sinceramente que su honor coincide con los intereses del Imperio y con su propia voluntad, como asimismo lo creen, o fingen creerlo, César y Lépido. De ahí que se aparte de Cleopatra, que contraiga matrimonio con Octavia, no solo por tener paz (II, III), sino también para consolidar el triunvirato y para saldar la deuda de honor que cree tener con César. Pero tan derrotado y fracasado está en esta alianza romana como en Egipto, porque su mundo es un mundo ya agonizante, casi un mundo ausente, un mundo perdido, cuyos valores Antonio mantiene hasta el final, pero que no tienen aplicación ni sentido en el mundo «real», en el mundo de César y Cleopatra. «Necesitas descubrir un nuevo cielo y una nueva tierra» (I, I). Para sobrevivir al hundimiento crepuscular e irremediable de su mundo —su «naufragio», como certeramente dice César (III, II)—, Antonio unas veces trata de afirmarse como romano, otras se acerca a Cleopatra; pero tanto su relación con César y el imperio como su amor por Cleopatra son anacrónicos e inadecuados.

Este es acaso el momento de recordar que Shakespeare no es Plutarco, y que su visión del mundo —la de un dramaturgo inglés de 1600 (Cfr. Hauser, 1951)— proyecta, sobre aquel conflicto más visible

y superficial que consiste en la confrontación entre dos culturas incompatibles, la estable y duradera civilización de Roma y el extraño y rutilante mundo que se encontraba tras sus confines orientales, uno de sus grandes temas: la elegía por la desaparición del mundo medieval, suplantado por la nueva concepción del estado moderno renacentista. El mundo verdadero de Antonio, al que está adscrito y con cuya derrota ha de ser solidario, es –digamos a riesgo de simplificar demasiado las cosas– el mundo feudal-caballeresco, frente al nuevo orden del Estado. El *orden* por antonomasia, el único posible, es el nuevo orden, es por ejemplo el príncipe Hal frente a Hotspur, Fortimbrás frente a Hamlet, también César frente a Marco Antonio. Todas las obras históricas de Shakespeare van en esta dirección y proclaman la necesidad de instaurar (o restaurar) el Orden. Pero es tal la fascinación estética de Shakespeare por aquel mundo derrotado que incluso su degeneración grotesca puede ser presentada con cierta auténtica grandeza y dignidad, como se ve incluso en personajes «cómicos» como Falstaff, en la segunda parte de *Enrique IV*, y por supuesto en héroes trágicos como Lear, Hamlet y Antonio, cuyo parentesco como figuras dramáticas con Falstaff es innegable.

Antonio se obstina, contra toda razón, en proyectar sus propios valores en contextos absolutamente inadecuados. Pretende llevar la guerra –igual que Héctor en *Troilo y Cressida* (V, III), otro héroe anacrónico– como un caballero de *roman courtois* (III, VI):

ANTONIO: Canidio, les combatiremos por mar.

CLEOPATRA: ¡Por mar! ¿Y no habría otro modo de combatirles?

CANIDIO: ¿Por qué adopta mi señor esa resolución?

ANTONIO: Porque es en el mar donde nos desafía.

Antonio parece considerar aquella guerra y todas las guerras como cuestiones personales y de honor. No solo acepta el desafío, sino que él mismo ha desafiado a César (III, VII) y vuelve a desafiarlo a combate singular después de la derrota de Actium (IV, VI). Y no hay acaso otro pasaje más expresivo de esta actitud que aquel en que César, en la primera entrevista con Antonio –en la que lo persuade a combatir a Pompeyo recordándole la palabra empeñada, como un compromiso de honor-, se encuentra con que su colega propone unos trámites arcaicos: primero agradecerá a Pompeyo las «exquisitas cortesías» que en el pasado ha tenido con él, para quedar a salvo de la tacha de desmemoriado y desagradecido, y después lo desafiará y esperará su respuesta, en vez de combatir sin más y por sorpresa, como propone Lépido con pragmatismo burgués (II, II):

ANTONIO: No soñaba con sacar mi espada contra Pompeyo, porque me ha dado muy recientemente raras y grandes pruebas de cortesía. Debo enviarle las gracias para que no me acuse de tener mala e ingrata memoria, hecho lo cual puedo declararme su enemigo.

LÉPIDO: El tiempo apremia. Nos es preciso buscar a Pompeyo inmediatamente o será él quien se nos adelante.

Y en efecto, toda la conducta política de Antonio parece dirigida por su sentido del honor, No por salvar el Imperio –la noción misma de Imperio es incomprensible para él–, sino porque, como queda dicho, se le recuerda la palabra empeñada decide unirse a César y a Lépido contra Pompeyo. Y por honor también, es decir, para escapar a la vergüenza, se suicida, como antes había hecho su *alter ego* Enobarbo. Es cierto que el sentido del honor de Antonio no resulta aceptable para el mundo

romano, pero Antonio mismo es absolutamente coherente con su propio concepto del honor, a la manera medieval, que choca con el nuevo concepto de honor del Estado. Este tema lo desarrolla independientemente Shakespeare, como es sabido, en la figura del príncipe Hal en la segunda parte de *Enrique IV* y sobre todo en *Enrique V*, y es un caso particular de lo que Lotman llama «el momento de la aparición del Estado y de los grupos sociales antagónicos» (Lotman, 1979).

En *Antonio y Cleopatra*, sin embargo, no solo encontramos inadecuada la manera que tiene Antonio de resolver sus asuntos públicos. También sus difíciles relaciones con Cleopatra fracasan –al menos en parte– por un motivo semejante. Antonio sigue o trata de seguir las pautas del *amour courtois*; Cleopatra, no. Sus guerras son «empresas», hazañas de caballero enamorado que quiere poner la diadema de todo el Oriente a los pies de Cleopatra, que quiere hacerse digno de su amor con presentes, conquistas y gloria (I, III); es significativo, por ejemplo, que Antonio solicite el permiso de Cleopatra para marcharse a la guerra (I, II), pero no haga nada semejante cuando se despidе de Octavia (III, IV). Pero aunque Cleopatra en ocasiones juega su parte con soltura y parece conducirse de acuerdo con aquellas pautas (por ejemplo en IV, IV, cuando ayuda a Antonio a armarse), en los momentos decisivos se aparta decididamente de aquel decoro cortés y Antonio se encuentra simplemente ante una mujer enamorada y neurótica, caprichosa y pusilánime, que le complica el papel y lo sume en una constante perplejidad desconcertada. En este sentido ha de entenderse la terrible explosión de furor de Antonio ante la inocente escena de Cleopatra con Tiro (III, XI), no principalmente como una manifestación incontrolada de celos, a la manera de Otelo: el reproche que le dirige es «ser puesto así en ridículo por una persona que pone los ojos en los inferiores».

Sin embargo, en la fascinación de Antonio por Cleopatra no hemos de ver una pasión amorosa personal, al modo romántico, capaz de entrar en conflicto con los valores más caros de Antonio, sino que es un amor al que se vinculan todas las circunstancias sociales, históricas, económicas, de linaje, etc., y se ve favorecido por el hecho de que Antonio encuentra vigentes en Egipto algunos de aquellos valores que en Roma han dejado de tener sentido. Mencionaré solo dos, que están en estrecha relación. Uno es la vinculación personal; esto es, las relaciones sociales están concebidas como tramas de compromisos personales. El suicidio de Carmiana y la muerte de Iras (V, II) son un ejemplo suficientemente expresivo, y ya hemos indicado que Enobarbo mantiene con Antonio una relación semejante. El otro rasgo es la generosidad insensata, el derroche, el banquete, el *potlacht* ritual como forma normal de contraprestación de servicios. Ambas características pertenecen claramente al mundo feudal-caballeresco y son también fuentes de conflicto en otras obras de Shakespeare, y muy particularmente en el *Rey Lear*, cuyo protagonista tanto se parece a Antonio en su patética incapacidad para acomodarse a un mundo distinto del suyo.

Referencias bibliográficas

- BOBES NAVES, M^a C. (1987): *Semiología de la obra teatral*. Madrid, Taurus.
- (2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid, Arco Libros.
- GOLOPENTIA, S. (1999): «Jeux didascaliques et espaces mentaux», en M. MARTÍNEZ THOMAS, ed., *Jouer les didascalies*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 15-41.
- HAUSER, A. (1951): *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1984, I, 13^a ed., pp. 449-474.
- HORMIGÓN, J. A. (2002): *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- INGARDEN, R. (1958): «Les fonctions du langage au théâtre», en *Poétique*, 8, 1971, pp. 531-538.
- LOTMAN, I. (1970): *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard/NRF, 1973.
- (1976): «Semiótica de los conceptos de *vergüenza* y *miedo*», en Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, pp. 205-208.
- PAVIS, P. (1980): *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1984. Edición ampliada y revisada en 1998.
- PÉREZ BOWIE, J. A., coord. (2007): *El texto en el espacio*, en *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. Madrid, Siglo XXI.
- (2011): «En torno a la comunicación teatral. Notas sobre pragmática del texto secundario», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVII, pp. 335-346.
- POLIERI, J. (1971): *Scénographie. Sémiographie. Textes et réalisations*. Paris, Denoël.
- TOMASHEVSKI, B. (1928): *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal, 1982.
- UBERSFELD, A. (1974): *Le Roi et le Bouffon*. Paris, Corti.
- (1978): *Lire le Théâtre*. Paris, Éditions Sociales.
- (1996): *Lire le Théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Belin.
- VELTRUSKY, J. (1942): *Drama as Literature*. Lisse, The Peter de Ridder Press, 1977.
- WAIN, J. (1964): *El mundo vivo de Shakespeare*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.